

O travestimento como estratégia de subversão ao patriarcado em *Noite de reis* e *Como gostais*, de Shakespeare

Elizandra Fernandes¹

Érica Fernandes Alves²

Resumo

Analisa-se o papel da mulher no século XVII no teatro shakespeariano levando em consideração a estratégia de travestimento utilizada por elas para alcançar *status* de igualdade e poderem ser ouvidas em uma época dominada pelo patriarcalismo. Utilizam-se como *corpora* as comédias *Noite de Reis* e *Como Gostais*, de William Shakespeare, escritas por volta dos anos 1600-2, nas quais as personagens Viola e Rosalinda se travestem para atingir seus intentos. Para tanto, os estudos de Bourdieu (2002), Butler (2003) e de Touraine (2007), além de estudos sobre o teatro shakespeariano desenvolvidos por Camati (2009) e Miranda (2007), entre outros, são empregados. Os resultados revelam que, apesar do aparato social ser opressivo às ações das mulheres enquanto sujeitos, algumas das personagens femininas shakespearianas são capazes de reverter sua posição de inferioridade.

Palavras-chave: Shakespeare; mulheres; travestimento.

CROSSDRESSING AS A SUBVERSIVE STRATEGY TO THE PATRIARCHY IN *TWELFTH NIGHT* AND *AS YOU LIKE IT*, BY SHAKESPEARE

The role of women in the seventeenth century in the Shakespearean theater is analyzed taking into account the strategy of crossdressing used by them to reach equality status and to be heard in an era dominated by patriarchalism. The *corpora* used are William Shakespeare's comedies *Twelfth Night* and *As you like it*, written by the years 1600-2, in which the characters Viola and Rosalind crossdress to achieve their aims. To do so, studies of Bourdieu (2002), Butler (2003) and Touraine (2007), as well as studies of the Shakespearean theater developed by Camati (2009) and Miranda (2007), among others, are used. The results reveal that even though the social apparatus is oppressive to the actions of women as subjects, some of the Shakespearean female characters are able to reverse their position of inferiority.

Keywords: Shakespeare; women; travestimento.

1 Mestrado em Letras, doutoranda em Letras, com ênfase em Literatura (PLE/UEM). E-mail: elizzandra1@hotmail.com

2 Érica Fernandes Alves, Doutora em Letras, com ênfase em Literatura Inglesa, professora do Departamento de Letras, UEM. E-mail: leka_erica@hotmail.com

William Shakespeare é considerado um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, senão o maior. Com sua influência no meio social em geral e também na realeza escreveu dezenas de peças retratando os mais diversos temas da alma humana. Conforme apontam Wells & Taylor (1988), Shakespeare engajou-se no teatro em uma época auspiciosa, quando o drama e o teatro passaram por um *boom* de energia e reconhecimento já que anteriormente eram amplamente representativos de assuntos religiosos de caráter didático, o chamado teatro medieval.

Provavelmente, em sua infância e adolescência, Shakespeare teria assistido à encenação destes tipos de peças, assim como o surgimento dos primeiros teatros, ou *playhouses*, como eram chamados. A realização de tal façanha auxiliou no desenvolvimento do teatro e de toda a arte dramática, a atuação dos atores em si, as produções, o processo de tessitura, as companhias teatrais e sua administração (WELLS & TAYLOR, 1988).

Shakespeare escreve durante o Período Elisabetano³, no qual as concepções pautadas no medieval perdem parte de suas forças e cedem lugar ao Renascimento. O teatro desta época é marcado por mudanças consideráveis em relação à representação da realidade e à caracterização dos personagens, principalmente. Rosenfeld (2009) mostra que o grego e o medieval são teatros pré-ilusionistas, ou seja, não almejam produzir a realidade íntegra, em comparação, “vê-se na Renascença uma tendência cada vez maior para aceitar Aristóteles, já que as peças perderam o cunho religioso. Começou a haver mais psicologização, personagens cada vez mais diferenciados” (ROSENFELD, 2009, p. 155).

Assistimos, com o surgimento do Renascimento, a ascensão do estético, talvez, de certo modo, pela passagem da visão teocêntrica

para a antropocêntrica da idade moderna. Juntamente com esta mudança, temos a ascensão da burguesia, a qual também possuía uma perspectiva antropocêntrica, impondo-se “com sua visão realista do mundo” (ROSENFELD, 2009, p. 157). Destarte, a arte passa a refletir tais concepções de mundo e o homem se torna o centro do universo, não apenas o homem em si, mas o homem inserido em um tempo. A temporalidade também passa a ser central na trama dramática, uma espécie de *secularização* que reforça a sequência de ações e o ponto de vista humano (ROSENFELD, 2009; WELLS & TAYLOR, 1988). O que passa a importar são o individualismo e o tempo presente.

Talvez Shakespeare seja o primeiro grande dramaturgo a psicologizar seus personagens e dar forma ao humano no teatro. Não é, de fato, totalmente apropriado refutarmos Bloom (1998), o qual afirma que o dramaturgo inglês inventou o humano. É um exagero pensarmos nele como o *magister ludi* de toda a literatura existente, mas, na verdade, Shakespeare encapsula a ideia do humano em seus personagens. Rosenfeld (2009, p. 167) argumenta que em sua dramaturgia a ação dá lugar ao caráter; a ação é o estopim para a caracterização dos personagens, ou seja, “a ação serve para expor os caracteres em seu aspecto mais importante”.

Muitos reconhecem em *Hamlet* esta especialidade. O personagem Hamlet encerra em si a explosão do indivíduo em sua força, seja ela bondosa ou malévola. Ele é senhor de suas próprias ações e os personagens ao seu redor sofrem as consequências de seus atos das mais variadas formas: Ofélia morre injustamente apesar de sua doçura e inocência; Polônio sofre uma morte horrível que não condiz com seu caráter, embora fútil. Nesta e em outras peças shakespearianas a injustiça pondera tal qual na vida real, diferentemente do que ocorria no teatro grego no qual o desfecho representava uma harmonia universal.

3 O período Elisabetano abrange o reinado da Rainha Elizabeth I entre 1558 a 1603.

Neste artigo, abordamos justamente o humano em Shakespeare, mais especificamente, objetivamos analisar o perfil das mulheres em duas de suas comédias, *Noite de Reis* e *Como Gostais*, nas quais as protagonistas Viola e Rosalinda, respectivamente, precisam se travestir e se passar por homens para conseguir atingir seus objetivos. Por meio dessa análise, procuramos revelar a subjetificação dessas personagens e as relações de gênero presentes no desenrolar das tramas.

Em relação aos papéis sociais desempenhados pelas mulheres no início da Idade Moderna, Shakespeare tem sido visto como pró-feminista (FROEHLICH, 2012). Entretanto, nos referimos a uma época muito distante dos dias de hoje e falar em feminismo nos séculos XVI e XVII não parece ser uma aspiração muito comum, como argumenta Camati (2009, p. 288):

Os textos de Shakespeare, impregnados de teor ideológico, incluíam reflexões sobre questões diversas, dentre elas problemas de gênero e as relações de poder na vida cotidiana. No entanto, o dramaturgo tinha plena consciência que não poderia e nem deveria expressar abertamente tudo que captava ao seu redor, e que posicionamentos heterodoxos e anti-hegemônicos deveriam ser apenas sugeridos. Muito antes de Freud, Shakespeare foi um dos mais perspicazes observadores do subtexto da vida, deixando-nos entrever as motivações veladas das personagens. Ele revelou as chaves ocultas de nosso comportamento, o hiato que existe entre comportamento explícito e motivação mascarada, aspectos retomados hoje não somente por escritores contemporâneos, mas também por sociólogos, psicólogos e antropólogos.

Quando Shakespeare começa a escrever suas peças por volta do ano de 1590, a Inglaterra era regida já há algum tempo por monarcas do sexo feminino. Com a morte de Eduardo VI, em 1553, a rainha Mary Tudor, filha de Henrique VIII, sobe ao trono e começa seu reinado que dura apenas cerca de cinco anos. Com sua morte, Elizabeth I se torna rainha. Essa mudança no panorama sucessivo de reis na Inglaterra é relevante para esta discussão, porque, apesar da mulher subir ao trono, poucas

transformações em prol de sua figura ocorrem neste país. As relações de gênero antes e durante o reinado de Elizabeth I não são muito diferentes. Abrams (2006, p. 662) comenta que as mulheres desta época eram totalmente subordinadas a seus pais, irmãos e maridos e, embora duas mulheres tivessem se tornado rainhas,

Estas poderosas governantes femininas eram geralmente reconhecidas como anomalias e nenhuma delas mostrou interesse pessoal em melhorar as condições das mulheres em sua sociedade. O seu foco principal, compreensivelmente, não era a irmandade, mas a sobrevivência.

A conclusão que podemos alcançar com essa constatação é de que as mulheres nesta época tendiam a aceitar e até mesmo a repetir o padrão patriarcal imposto desde sempre às mulheres. Bourdieu (2002, p. 18) salienta esta questão mencionando a naturalização ou *habitus* incutido na mente da sociedade: “A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão do trabalho; é a estrutura do espaço na sociedade; é no interior da casa; é na estrutura do tempo”. A sociedade, construída há muito tempo sobre pilares patriarcais, segue a ordem vigente, mantendo as mulheres numa espécie de clausura, onde o silêncio e a submissão imperam. Mas tudo isso se dá porque,

As próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamentos que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2002, p. 45).

Mesmo estando no poder, estas monarcas não escapavam de serem definidas por seu estado civil, seu comportamento sexual e seu potencial de reprodução. Elizabeth I, por ser protestante, assegura várias continuidades do pensamento protestante em seu reinado. Se por um lado, para as

mulheres, esse pensamento fechou-lhes as portas para a independência em relação às questões de sexualidade e casamento, por outro, a insistência do protestantismo em reconhecer a Escritura e difundir seu conteúdo foi crucial para que as mulheres tivessem maior acesso à leitura e escrita e, de fato, neste período, o número de mulheres alfabetizadas aumentou gradativamente (ABRAMS, 2006).

Como observa Miranda (2007, p. 82), as mulheres retratadas por Shakespeare “exemplificam tanto o papel tradicional da mulher na Idade Média como o papel em transformação na época elisabetana do Renascimento inglês”. O dramaturgo parece notar estas e outras contradições no seio da sociedade e em várias de suas peças, principalmente nas comédias, as mulheres são vistas como seres de extrema força e vontade: em *Como Gostais*, Rosalinda é a protagonista que luta para sobreviver em um ambiente hostil às mulheres; Pórcia em *O Mercador de Veneza* se disfarça como advogado para salvar a vida de seu amado, Cordélia em *Rei Lear* é a filha justa e defensora de seu pai doente. Poderiam ser citadas outras peças em que a mulher desfila como protagonista, mas, por outro lado, é relevante ressaltar que em muitas delas a mulher oscila entre sua subjetificação e sua *fragilidade* simplesmente pelo fato de ser do sexo feminino. Em nosso estudo, essa oscilação é levada em conta. Em ambas as peças elencadas para esta análise, duas mulheres precisam fingir que são pessoas totalmente diferentes em ambientes desconhecidos. A estratégia que elas utilizam é o travestimento⁴, ou seja, de mulheres passam a representar o papel de homens – um caminho bastante perigoso. Butler (2003) atenta para a questão da abjeção do sujeito. De acordo com ela, o sujeito só existe a partir de um código normativo de inteligibilidade cultural. A transgressão implica a exclusão do convívio social.

4 Travestimento ou crossdressing em inglês é o ato de vestir roupas do sexo oposto para a mulher se passar por homem e vice-versa.

As mulheres da época em que as peças são escritas tinham um papel bem definido na sociedade, escolher outro poderia resultar em sérios problemas para elas mesmas.

Em *Noite de Reis*, temos a personagem Viola que, devido a um naufrágio, vai parar em outro país. Para poder se proteger e conhecer o terreno em que está adentrando, ela se transveste de Cesário, indivíduo logo estimado pelo Conde Orsino, o qual é apaixonado por Lady Olívia e solicita a Cesário que leve suas mensagens de amor a ela. Entretanto, como é comum nas peças shakespearianas, a confusão se instaura e Cesário, que é na verdade Viola, se apaixona por Orsino. Ao levar as mensagens para Olívia, esta se apaixona por Cesário, que lamenta o fato de ter se disfarçado de homem. Há uma confusão de identidades muito intensa na trama, embora em nenhum momento Viola se coloque em dúvida sobre ser heterossexual, apesar de que alguns estudos sobre Shakespeare indiquem fortes tendências homoeróticas em suas peças (TRAUB, 2002). No diálogo entre o personagem Feste e Viola, fica evidente que Viola não se deixa levar pela paixão de Olívia:

Feste: Que Júpiter, em sua próxima consignação de pelos, conceda-te uma barba!
Viola: Palavra de honra, e isso eu posso te contar: estou quase doente por uma barba. [à parte:] Apesar de que não a quero crescendo no meu rosto. (SHAKESPEARE, 2011, p. 75).

Na verdade, vemos que o desejo de Viola é por Orsino, que, por ser homem, possui barba e as palavras ditas por ela no *à parte*⁵ refletem seu desejo de se assumir mulher, mas ela não pode se declarar ao Conde Orsino, pois se passa por homem; e também não pode revelar a Olívia sua identidade real, fazendo com que ela desista de suas investidas românticas. Quando descobre que Olívia se apaixonou por ela, Viola só tem a lamentar:

5 Termo comum para designar o momento em que o personagem teatral fala algo para si próprio e não em diálogo com outro personagem.

Viola: [...] Disfarce meu, agora vejo que tu és uma perversidade, por onde o coisa-ruim muito pode, grávido de imaginação como ele é. Como é fácil, para um homem bonito e mentiroso, imprimir suas formas na cera de que são feitos os corações femininos. Ai de mim! Nossa fragilidade, e não nós, é a causa de sermos como somos, pois é disso que somos feitas. E agora? Como é que isso vai terminar? Meu mestre, ele a ama demais, e eu, pobre monstro, sou louca por ele, e ela, equivocada, parece que está louca por mim. O que vai acontecer depois disso? Visto que sou homem, meu estado é desesperançoso pelo amor de meu mestre; posto que sou mulher (ai de mim quando?!), quantos suspiros vai a pobre Olívia suspirar para nada? Ah, tempo, tu precisas desenredar isto, não eu; é um nó apertado demais para eu desfazer (SHAKESPEARE, 2011, p. 45).

Esta fala de Viola tem muito a revelar sobre as questões de gênero da época. Por um lado, vemos que as mulheres são caracterizadas como indivíduos frágeis, com o coração “de cera”, ou seja, fácil de ser moldado pelos homens. Por outro, observamos que os homens podem ser trapaceiros a ponto de utilizarem sua aparência para conquistar e enganar as mulheres. O homoerotismo não é sequer insinuado em nenhuma cena entre Olívia e Viola/Cesário, embora muitos críticos tenham sugerido que a prática era comum nesta época (TRAUB, 2002; MENON, 2012). Olívia se apaixona pelo homem que Viola representa e Viola não corresponde a esse amor. A salvação de Viola neste quiproquó é a aparição de seu irmão gêmeo, Sebastião, que se apaixona e se casa com Olívia no final da peça. Em *Como Gostais*, observamos também uma descrição parecida das mulheres e dos homens. Rosalinda, quando decide se travestir de homem para fugir de seu tio e partir em segurança pela floresta, assim coloca:

Rosalinda: Não seria melhor, já que sou mais alta que a média, que eu me vestisse de alto a baixo como um homem? Uma adaga elegante, embainhada na cintura e caindo de lado sobre a coxa, na mão uma lança para caçar javalis e, no coração, bem escondido, todo medo feminino que existe. Desfilaremos um exterior marcial e fanfarrão, elegante e arrogante, como o fazem inúmeros outros covardes masculinos, que desafiam o mundo apenas com a aparência (SHAKESPEARE, 2009, p. 42).

Verificamos que as mulheres são descritas como seres que têm medo e devem escondê-los em seu coração. Os homens, por sua vez, utilizam-se de sua aparência para desafiar o mundo. A recorrência desses elementos é comum em Shakespeare. Em Hamlet, por exemplo, Ofélia é a filha mais jovem de Polônio, o qual a adverte que os homens são corruptos e traidores, enquanto ela, apenas uma jovem moça, é frágil e fácil de ser ludibriada. Em Otelo, a personagem Desdêmona é tida como frágil e morre sem ter chances de provar sua inocência.

Na fala dessas duas personagens aqui analisadas, há uma separação binária entre homens e mulheres demonstrando uma espécie de essência para ambos. Touraine (2007, p.23) afirma que “a existência de uma natureza feminina deve ser rejeitada”, porque esta natureza e a criação do gênero são apenas criações masculinas para subjugar as mulheres. Butler (2007) corrobora essa ideia quando argumenta que o termo *mulher* é um termo em processo, em devir, aberto a intervenções e ressignificações, portanto, impossível de ser descrito em definitivo ou precisamente. Mesmo que engendradas em sua sociedade, estas mulheres shakespearianas trilham caminhos inusitados entre o patriarcalismo sempre presente.

A impossibilidade de mostrar a real identidade é fato nas peças. Por meio de suas próprias estratégias para reconhecer o local onde estava adentrando – Ilíria – e se proteger de quaisquer problemas que uma mulher pudesse enfrentar em um país estrangeiro, Viola, em *Noite de Reis*, se coloca na mais difícil das situações. Além disso, a todo o momento ela se depara com questionamentos – indiretos, é verdade – sobre sua identidade. Quando vai à casa de Olívia pela primeira vez, ela é descrita por Malvólio da seguinte maneira:

Malvólio: Nem tão maduro que seja um homem, nem tão jovem que seja um menino. Como uma vagem que antes de ser ervilha, ou

como a maçã que se cozinha, ainda antes de estar pronta para se comer. Assim é com ele; no ponto de virada, entre menino e homem. É de muito boa aparência, e fala de modo agudo. A conclusão é de quem bem saiu dos cuíros (SHAKESPEARE, 2011, p. 33-4).

A descrição de Malvílio representa, de certo modo, muito precisamente, as características da androginia que surge durante o Renascimento. Quando o duque Orsino descreve Cesário, sem saber que este é, na verdade, Viola, a androginia é claramente observada:

Duque: [...] Quem diz que tu já és um homem precisa dissimular e ocultar a tua pouca idade, essa tua afortunada juventude. Os lábios de Diana não são mais lisos ou vermelhos. Teu pomo-de-adão é mínimo, como o de uma donzela; tua voz clara e constante em tudo imita atributos femininos. (SHAKESPEARE, 2011, p. 25).

O travestimento era uma prática comum no teatro elisabetano mesmo que não fosse parte da trama, tendo em vista que todos os personagens femininos eram representados por jovens rapazes. Como as mulheres eram representadas no palco por rapazes, temos nestas peças um rapaz que representa uma mulher que representa um homem. Estes rapazes eram versados na arte da imitação e estavam acostumados a usar maquiagem, roupas e adotar gestos femininos no palco. O público que assistia às peças também já estava habituado a esta prática. Entretanto, na vida real, o travestimento por parte do homem era visto como um sinal de fraqueza e vergonha, tendo em vista que o sexo feminino era inferiorizado e usar roupas de mulher diminuía a força e autoridade de qualquer homem. Na mulher, podia sinalizar uma gama variada de situações, desde o fato de ter uma sexualidade não controlada até o desejo de não ser submissa, como comenta Howard (1988, p. 424): “Quando as mulheres usavam roupas masculinas, elas simbolicamente deixavam suas posições subalternas. Elas se tornavam mulheres sem donos; isto ameaçou a queda da hierarquia,

sendo discursivamente lido como a erupção de sexualidade descontrolada”.

Ainda sobre a questão do travestimento na vida real das mulheres, Shapiro (1996) pontua que, no caso das mulheres das classes mais baixas, o preconceito era ainda maior. Segundo ele, invariavelmente, a crença comum da época sobre as mulheres dessa classe social que se travestiam era que o faziam “para esconder suas identidades enquanto praticavam atos sexuais ilícitos” (SHAPIRO, 1996, p. 16). Havia uma tentativa muito forte de punir a sexualidade e a prostituição durante o reinado de Elizabeth I, e, como resultado, qualquer prática diferente – como o travestimento fora do teatro – poderia ser ligada à promiscuidade. Os arredores dos teatros londrinos abrigavam muitas prostitutas, entretanto, “não são descritas em lugar nenhum estando travestidas” (SHAPIRO, 1996, p. 20). Esta constatação denota apenas a repressão à praticamente qualquer atitude não esperada vinda das mulheres.

Em *Como Gostais*, o esquema de travestimento é ainda mais complexo que em *Noite de Reis*: temos um jovem ator que interpreta o papel de uma mulher (Rosalinda), que finge ser um rapaz (Ganimedes), que interpreta o papel de uma mulher (Rosalinda). Na trama, Rosalinda foge das maldades de seu tio para a floresta disfarçada de Ganimedes. Lá descobre que Orlando – por quem é apaixonada – também está apaixonado por ela. Entretanto, para testar o amor e a sinceridade de Orlando, Rosalinda não revela sua real identidade. Ela, enquanto Ganimedes, propõe a Orlando que eles finjam que Ganimedes é Rosalinda. Desse modo, Orlando passa a declarar seu amor a Rosalinda e esta testa se Orlando não é falso em sua paixão.

As peças onde há o travestimento mostram como estas transformações (homem se vestindo de mulher e vice-versa) engendram problemas emocionais, “abalando as categorias de identidade

sexual e classe social e permitindo que os personagens explorem os territórios emocionais que uma cultura oficialmente hostil ao desejo pelo mesmo sexo e mistura de classes comumente não aceitava” (ABRAMS, 2006, p. 1077). Quando Butler (2003) questiona sobre as oposições binárias que persistem em se reproduzir interminavelmente, observamos que em Shakespeare esse binarismo se torna um tanto quanto turvo e matizado, mesmo que de forma implícita, na maioria das vezes.

Na realidade, o travestimento, nessas duas peças, representa uma alternativa para as duas mulheres que se veem obrigadas a enfrentar o desconhecido. Como as mulheres são consideradas seres frágeis e incapazes de se defenderem em um mundo onde os homens são enganadores e corruptos, as personagens precisam se passar por homens para conseguir seguir adiante, como afirma Froehlich (2012) em estudo recente, no qual questiona o fato de as personagens femininas shakespearianas serem independentes: “Para ter mobilidade social possível a elas, as personagens femininas precisam se vestir e atuar como homens” (FROEHLICH, 2012, p. 96). Entendemos que a estratégia parece ser meio às avessas, mas se pensarmos que estas peças foram escritas em um tempo quando às mulheres era relegado apenas o domínio doméstico em detrimento ao social, ela convém e se mostra suficiente para os intentos almejados pelas protagonistas. Esse disfarce traz à tona o conceito de donzela-guerreira (GALVÃO, 1998) o qual identifica a mulher que se comporta como homem, para adentrar no mundo masculino e desfilar ações em meio a todos. Entre as características mais comuns nestas mulheres estão a sabedoria, virgindade e visão.

Em estudo sobre a donzela-guerreira, chamado *A Donzela-Guerreira – Um Estudo de Gênero*, de 1998, a professora de literatura da USP, Walnice Nogueira Galvão, enumera uma série de mulheres na literatura, mitologia e cultura mundiais

que seriam representativas, tais como: Palas Atena, Iansã, Iemanjá, Guerreiras Amazonas, Joana D’arc, Anita Garibaldi, Diadorim, Lucíola, Simone Weil, dentre outras. A autora argumenta que:

Para melhor compreender a donzela-guerreira, é preciso compará-la com as demais. Entre tantos destinos de mulher, ela se destaca, de saída, por ser outra: ela não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira, etc. Seu nicho muito especial deve ser procurado onde não radica nenhuma dessas. (GALVÃO, 1998, p. 34).

Assim, acreditamos que o mito da donzela-guerreira se liga ao travestimento, pois este alude à ideia de que a mulher é capaz de ser agente quando disfarçada de homem. O travestimento funciona como uma ilusão de identidade para os outros personagens, o qual liberta as personagens femininas do fardo de terem que ser submissas, passivas. Em determinado momento, Viola diz: “[...] eu não sou o que sou” (SHAKESPEARE, 2011, p. 80), deixando claro para o leitor ou expectador que ela representa um papel, que ela é realmente uma “atriz de sua história”, como menciona Touraine (2007), em *O Mundo das Mulheres*. No caso de Rosalinda, podemos pensar que a personagem vai ainda além de seus objetivos primários. Ao se deparar com seu amado na floresta, a personagem aproveita-se do fato de estar travestida para sondar as intenções do rapaz:

Rosalinda: Eu poderia curá-lo, se ao menos você me chamasse de Rosalinda e viesse todos os dias até o meu galpão para me cortejar.

Orlando: Pela fé que tenho no amor que sinto, eu vou.

[...]

Orlando: De todo o coração, meu jovem.

Rosalinda: Não, você deve me chamar de Rosalinda. (SHAKESPEARE, 2009, p. 82).

A personagem parece se divertir à custa de seu engodo e, por vezes, o discurso disfarçado de Rosalinda revela a concepção que se tem sobre o papel e o caráter de homens e mulheres naquela sociedade, principalmente, em relação

ao casamento: “Rosalinda: [...] Os homens são a primavera de abril quando se enamoram e namoram, e são o inverno de dezembro quando se casam. As donzelas são a primavera de maio quando são donzelas, mas o céu muda quando elas se tornam esposas” (SHAKESPEARE, 2009, p. 99). Claramente a personagem está testando o amor que Orlando diz sentir por Rosalinda e procura atizar sua crítica em relação ao casamento.

Além disso, diferentemente de Viola, que se sente mal por saber que Olívia está apaixonada por seu *alter ego*, Cesário, Rosalinda se diverte quando descobre que Febe está apaixonada por seu *alter ego*, Ganimedes. No final da trama, é Rosalinda quem arquiteta e intermedia os casamentos entre ela e Orlando, Febe e Sílvio. Esta ação revela o quão agente é a personagem, fugindo do estereótipo de submissão e passividade tão comum às mulheres da era elisabetana.

Em relação ao casamento, em *Noite de Reis*, o duque Orsino desconfia que Cesário (Viola) está apaixonado por alguém. A descrição feita de homens e mulheres pelo duque reforça a ideia de que são diferentes e que o casamento, assim como o tempo os transforma:

Duque: Que tipo de mulher ela é?
Viola: Muito parecida consigo, senhor.
Duque: Então ela não te merece. Que idade tem ela?
Viola: Aproximadamente a sua idade, milorde.
Duque: Velha demais! Minha nossa, deixe que as mulheres continuem pegando homens mais velhos. Ao mesmo tempo que ela vai se encaixando no jeito dele, toma as rédeas do coração do marido e consegue equilibrá-lo. Porque nós, rapaz, seja como for que elogiemos a nós mesmos, nossas afeições são mais volúveis e oscilantes que as das mulheres, e mais cedo se desgastam e mais cedo se perdem.
Viola: Penso que sim, milorde.
Duque: Então permite que o teu amor seja mais novo que tu, ou o teu afeto não vai segurar a tensão. Porque as mulheres são como as rosas: depois que a bela flor desabrochou, as pétalas caem no mesmo instante.
Viola: E são mesmo; ai de mim, que elas são assim mesmo. São criadas para fenecer quando chegam à perfeição (SHAKESPEARE, 2011, p. 56-7).

Observamos neste diálogo que a mulher é educada e dirigida o tempo todo para o casamento e para ser uma espécie de ornamento, como uma flor. Bourdieu (2002) nos lembra de que o papel que, tradicionalmente, compete mais à mulher, exige extrema atenção à aparência física e predisposições à sedução e com a aspiração de se identificarem com os modelos dominantes. Apesar das tentativas de se tornarem agentes, elas se veem reduzidas na condição de instrumentos de exibição ou de manipulação simbólicas.

Entretanto, o crítico feminista revela que a dominação masculina se tornou questionável com o passar do tempo devido, principalmente, ao trabalho crítico do movimento feminista. Os principais fatores de mudanças incluem o aumento do acesso ao ensino secundário e superior, ao trabalho assalariado; distanciamento em relação às tarefas domésticas e às funções de reprodução; adiamento da idade do casamento e da procriação; a abreviação da interrupção da atividade profissional por ocasião do nascimento de um filho; maior número de divórcios e queda dos percentuais de casamento.

Em se tratando do século XVII, estas conquistas estão longe de se realizarem, por isso a mulher ainda desempenha papéis ínfimos em relação ao homem. Porém, se observamos que Rosalinda e Viola dão passos, ainda que tímidos, em direção às suas próprias escolhas e, ainda mais, utilizam-se de estratégias ardilosas para agirem em um mundo tipicamente masculino, podemos acreditar que de fato Shakespeare era pró-feminista. Froehlich (2012) aponta que, na verdade, há duas grandes tendências ao se estudar o papel feminino nas obras de Shakespeare. Segundo ela, a primeira seria a de que Shakespeare era realmente um feminista e a outra é de que ele apenas fazia parte do sistema privilegiado patriarcal da época e, assim sendo, as personagens femininas de sua obra não podem ser lidas como mulheres agentes.

Se qualquer uma dessas teorias é verdadeira é algo que não pode ser provado. Todavia, grande parte das mulheres retratadas por Shakespeare foge ao padrão do início da Inglaterra moderna como aponta Kemp (2010, p. 173) ao afirmar que as mulheres shakespearianas são reconhecidas por “desafiarem as convenções do comportamento feminino do início da Idade Moderna, ou mesmo, de toda a Idade Moderna”. Corroborando essa ideia, em um estudo sobre a mulher na obra shakespeariana, Miranda comenta que:

O enfoque do universo feminino na obra de Shakespeare é um assunto complexo por vários motivos. As suas obras permitem uma multiplicidade de leituras, entretanto, dentro desse leque de possibilidades, existem várias tendências e abordagens que vão desde as leituras feministas, crítico feministas, psicanalíticas, materialista culturais, dentre outras. Na realidade, não existe uma definição da mulher por Shakespeare: ele retrata uma galeria de personagens femininas que foram tiradas da história e da vida cotidiana. Elas refletem os tempos em que elas viveram, mas tornaram-se, acima de tudo, porta-vozes da luta das mulheres pela igualdade e respeito (2007, p. 82).

Como fica revelado neste trabalho, Viola e Rosalinda representam papéis masculinos dentro de uma sociedade onde a mulher é invisível, muda. A necessidade do travestimento não é questionada em nenhum momento. O dilema de se passar por homem parece ser mais difícil para Viola, mas mesmo assim, a personagem resiste às dificuldades que advêm de sua transformação. Rosalinda, ainda mais segura do papel que assume, é capaz de influenciar os outros ao seu redor para que sigam seus desmandos. O disfarce só é revelado quando realmente não mais necessário e as mulheres retomam sua identidade ocultada até aquele momento. É interessante notar que não há questionamento sobre suas mentiras quando todos descobrem sua farsa, o que demonstra, de certo modo, que sua ação é justificada e desculpada por todos. Embora assumido posições masculinas, as mulheres destas duas comédias conseguem atingir

os objetivos que almejam, e, nesta visão, as mulheres deixam de ser frágeis e incapazes.

Bourdieu (2002) afirma que o homem dominante é forte, protetor, e a mulher dominada é frágil e protegida, sempre dependente. A reação feminina é a esperada (doçura, simpatia) para não quebrarem a expectativa e manterem a condição de dependência, porém há a quebra de tal expectativa quando praticam um esporte, por exemplo, (corpo-para-si-mesma), fato que pode ser julgado e tolhido por comportamentos sexistas. No caso das heroínas shakespearianas analisadas neste trabalho, elas quebram as expectativas da essência feminina pregada na época, pois agem de forma a irem de encontro com suas metas, mesmo que para isso precisem desempenhar ações diferentes das quais estão habituadas a cumprir. Camati (2009, p. 296) complementa que:

Shakespeare captou no ar as inquietações do período em que viveu, e sendo dotado de uma sensibilidade apurada deu corpo e voz às novas idéias. O bardo mostrou simpatia pelas mulheres que expressavam seu descontentamento através do travestimento, um artifício para subverter a autoridade constituída. Apesar de que algumas personagens das comédias proferem discursos misóginos, percebe-se o distanciamento do autor. Shakespeare, por meio da recriação da convenção do travestimento, de certa maneira, solapava e enfraquecia os preconceitos contra a mulher. Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, seus textos levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal sob pressão. Mostra que muitas mulheres, longe de serem subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema.

Por sua vez, cabe observar que embora estas mulheres mostrem características masculinas por meio do travestimento, elas ainda são fisicamente fracas em alguns momentos. Em *Noite de Reis*, Viola fica amedrontada quando Sir Andrew a desafia para um duelo de espadas, enquanto mais tarde seu irmão gêmeo, Sebastião, não fraqueja diante do duelo e a ele se entrega com furor. Em *Como Gostais*, Rosalinda desmaia ao ver

sangue de Orlando em um lenço. Estes eventos comprovam o que já foi mencionado neste trabalho: as obras shakespearianas representam as contradições presentes no seio de sua sociedade onde as mulheres parecem estar divididas entre sua subjetificação e os preceitos patriarcais tão arraigados nas consciências. Contribuindo com essa ideia, Miranda (2007) argumenta que Shakespeare foi habilidoso ao colocar em suas peças um ponto de equilíbrio, por um lado, temos mulheres fortes, poderosas e agentes, por outro, mulheres que ainda estavam presas à ordem familiar, social e, portanto, obedientes ao sistema patriarcal da época.

Este artigo buscou mostrar não um Shakespeare feminista, mas um Shakespeare sutil e consciente do momento em que vivia, consciente dos problemas sociais inculcados em sua sociedade, sendo um deles, a mulher dividida entre a subserviência, o patriarcado e a mulher enquanto atriz de sua própria vida, para citar Touraine (2007). É preciso lembrar que historicizar a obra shakespeariana é necessária quando aplicamos teorias modernas para analisá-la. Mas também, não é possível estabelecer que sua obra não contenha visões críticas da sociedade e um certo posicionamento em relação aos acontecimentos e ideologias presentes naquela época.

Referências

- ABRAMS, M. H. (General Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. vol. 1. 8th edition. London/New York: W.W. Norton, 2006.
- BLOOM, H. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Trad. De Maria Helena Kühner. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. Trad. De Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMATI, A. S. Reflexões sobre as Linguagens Cênicas de Shakespeare: O Duplo Travestimento em O Mercador de Veneza. In: *Scripta Uniandrade*, n. 7, 2009, p. 287-298.
- FROEHLICH, H. Independent Women? Representations of gender-specific possession in two Shakespeare plays. IN: DONELLY, K; FORMATO, F. (ed). *Papers from the 7th Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching 2012*. Vol. 7. Disponível em: http://www.ling.lancs.ac.uk/pgconference/v07/LAEL_Volume7_2013.pdf
- Acesso em 02, jul. 2017.
- GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.
- HOWARD, J. E. *Cross-dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England*. s/l: Shakespeare Quarterly, 1988, p. 418-440.
- KEMP, T. D. *Women in the Age of Shakespeare*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2010.
- MENON, M. *Shakespeare: A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*. Durham: Duke University Press, 2011.
- MIRANDA, C. A. O retrato da tragédia feminina nas recriações da Ofélia shakespeariana. In: MALUF, S. D; AQUINO, R. B. (orgs). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: Edufal, 2007.
- ROSENFELD, A. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / Registradas por Neusa Martins*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- SHAKESPEARE, W. *Como Gostais*. Trad. De Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- _____. *Noite de Reis*. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

SHAPIRO, M. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*. Michigan: Michigan Press, 1996.

TOURAINÉ, A. *O Mundo das Mulheres*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2007.

TRAUB, V. *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WELLS, S; TAYLOR, G. (ed). *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Submissão: janeiro de 2018

Aprovado: abril de 2008